

Andrea del Castagno y su Teatro de Hombres y Mujeres famosas

por

IRMA ARESTIZABAL

El Renacimiento alcanzó su apogeo a través de una evolución lenta, que se fue dando naturalmente y casi sin tropiezos, pues la tradición clásica se mantuvo siempre latente durante la Edad Media italiana. En efecto, a partir de mediados del 1200, se fueron sucediendo una serie de acontecimientos que hoy día se agrupan bajo el nombre de Renacimiento del s. XIII: en religión aparece San Francisco de Asís; en arquitectura, se construyen las famosas iglesias de Toscana, de las que su más alto exponente es, sin duda, San Miniato al Monte, en Florencia; en pintura, Giotto nos presenta un hombre nuevo que, como el hombre, que San Francisco quería formar, ama tanto al creador como a sus criaturas; en literatura, Dante crea personajes por primera vez, y anuncia con su obra el Humanismo, que evolucionará, a partir de Petrarca y Boccaccio. De ahora en adelante, Dios se hace más hombre, y el hombre más responsable de sus actos y programador conciente de su vida.

En los primeros años del 400, el hombre se da cuenta que es necesario devolver a su cultura y a su sensibilidad las características mediterráneas, netamente clásicas. Las cosas, que no debieron morir, deben resucitar. Con esos deseos y no con interés retrospectivo, el humanismo estimula la creación; sus fines son de orden práctico. Efectivamente, los florentinos quieren asegurarse el apoyo de la antigua cultura italiana recuperada, para afrontar las tareas modernas, de las que tienen plena conciencia. Y al decir los florentinos, incluyo a todo el pueblo de Florencia, porque el humanismo, que en un primer momento fue la expresión del interés de unos pocos, se convirtió, con el tiempo, en la fuerza espiritual que vivificó toda la vida y civilización italiana. Primero los señores, luego también los ciudadanos, fueron educados por letrados que evocaban, ante sus ojos, las glorias del mundo antiguo. Se deseaba obtener una nueva nobleza cultural y de ahí los tratados educativos, que establecían modelos de perfección, sobre los que se medían luego las virtudes y méritos individuales.

Por ser populares, los artistas toscanos deseaban crear una realidad plástica, que concretara las aspiraciones espirituales y los sentimientos de sus contemporáneos. Su propósito era, por tanto, dar vida, forma adecuada y valor plástico a las imágenes de los santos, de los patriarcas, de los héroes y de los profetas.

En Florencia no sucede como en Italia Septentrional donde encontramos retratos de contemporáneos: Dux, príncipes, hombres de estado. Ninguno de los magnates florentinos se hizo retratar hasta que Cosimo I encarga a Bronzino, en el siglo XVI, la Galería de retratos de la familia Medici. En Florencia se retratan los "exempla". Así encontramos numerosos retratos de jefes militares como el de Sir John Hawkwood, llamado l'Acuto, de Paolo Uccello, o su *pendant* el terrateniente Nicola da Tolentino de Andrea del Castagno (lám. 1).

Pero más que en los personajes individuales, era en los grandes "teatros" donde se reunían todas las notas ejemplares que el humanista deseaba alcanzar. Eso es lo que Andrea del Castagno nos ofrecerá pintando al fresco sobre los muros de Villa Legnaia: el conjunto de *Hombres y Mujeres famosos*. De la misma manera como Dante se había interesado por guiar los hombres a la vida activa, "*que es tan noble cuan feliz*", Andrea del Castagno, despierta en el observador el gusto por la acción.

Como Verrocchio y tantos otros maestros, Andrea había hecho su noviciado artístico en el ambiente laico de los escultores y artesanos.

Eran gente de origen humilde, simples, que expresaban sus intuiciones artísticas sin estar sujetos al control de ninguna autoridad, como sucedía en Nápoles, Milán o Venecia. Representantes de una nueva visión terrena, objetiva y científica, popular y no cortesana, tenían como principal juez al pue-

1 Lo encontramos anotado en el registro de matrícula del arte dei Medici y Speciali, del 30 de mayo de 1444 ó 45, como Andrea di Bartolomeo di Simone, pintor del pueblo de Santa Maria dei Fiori. Vasari lo llama Andrea del Castagno di Mugello; Baldovinetti, Andrea di Bartolo da Castagno, pintor; Rucellai, Andreino del Castagno, llamado degli impicati, refiriéndose a una escena de ahorcados que Andrea habría pintado en el Palacio della Signoria hacia 1440. Debido a una afirmación de Antonio Billi, su primer biógrafo, durante mucho tiempo la crítica lo consideró asesino de Domenico Veneziano. Esta es una afirmación falsa, ya que se sabe que Domenico murió años después que Andrea. La fecha de su nacimiento es muy discutida; algunos afirman que sería hacia 1395, pero indudablemente, si así hubiese sido, Andrea habría comenzado a actuar como maestro ya muy tarde, lo que resulta un poco dudoso. Poggi, en "*Della data di nascita di Andrea del Castagno*" (en *Rivista d'arte*, 1929, pág. 49), afirma que Andrea habría nacido en 1423, o adelantando un poco, en 1410. Lo mismo opinan Horne, Schaeffer (T. Becker) Van Marle (*The development of the italian schools of painting*). Se sabe que murió en la gran peste de 1457 y que el 19 de agosto del mismo año fue enterrado en la iglesia de la Santissima Annunziata. Dice Vasari que, huérfano de padre, Andrea fue a vivir con un tío que lo puso al cuidado de sus animales. Un día, para guarecerse de la lluvia, entró en un lugar donde un pintor pintaba un tabernáculo. Quedó maravillado y desde entonces dibujaba sobre piedras y paredes. Esto "*maravillaba a quien lo veía*", y así su fama se extendió hasta que Bernardetto di Medici quiso verlo.

No se sabe bien con qué maestro estudió. Baldinucci piensa que con Masaccio; el Lanzi dice que sólo imitó al pintor del Carmine; Crowe y Cavalcaselle opinan que es de la escuela de Uccello y Pesellino.

blo. Por esta razón los grandes episodios se narraban en un ambiente familiar, de panorama escenográfico, o en un ambiente arquitectónico como ocurrirá en Villa Legnaia.

No se sabe con exactitud la fecha en que Andrea del Castagno comienza esta obra², pero indudablemente fue después de 1444 —época en que se le pagan cincuenta liras por un cartón, que había dibujado para una ventana de la cúpula del Duomo— y tras su estadía en Venecia. Este viaje al norte fue muy importante para su formación. Al pasar por Padua y durante su permanencia en Venecia, Andrea pudo conocer la obra de Mantegna y de Donatello y, de esta manera, compenetrarse de las formas escultóricas de la escuela paduana, y en la laguna experimentar el dominio de la luz, propio de los pintores venecianos³.

Cuando comenzó a trabajar en Villa Legnaia el Renacimiento había comenzado en Florencia, gracias a la obra de Brunelleschi en arquitectura, Masaccio en pintura y Donatello en escultura. En ese momento Fra Angélico pintaba los frescos del Convento de San Marcos, Fra Filippo Lippi había hecho la Palla Barbadori para la Iglesia de Santo Spirito, Pao'lo Veneziano comenzaba los frescos de San Egidio (hoy destruidos) y se pintaban los frescos anónimos del Claustro de los naranjos en Badia.

Teniendo viva en su mente las imágenes de estos maestros, y las de los artistas, que había conocido en su viaje por las provincias vénetas, Andrea del Castagno construirá en Villa Legnaia su original mundo poblado de personajes, un poco toscos y duros, pero llenos de expresividad (lám. 2). En la sala de Villa Pandolfini, las figuras crecen dentro de sus nichos como esculturas exentas que se nos imponen más por su grandiosidad que por su figura agradable. Al estudio de las nuevas formas de arquitectura y ornamentación, Andrea asoció el del relieve y el escorzo, haciendo que todas las figuras fuesen vistas desde abajo, con lo que logró una mayor monumentalidad⁴. El tono general de la obra es bajo y monótono, pero el conjunto,

2 La Villa perteneció primero a los Carducci, en 1475 a los Pandolfini, luego a los Rinuccini y por último a los D'Ancona.

El primero en hablar de estos frescos, descubiertos en 1847, fue el Albertini, en el *Memoriale* (fol. 6): "y las bellísimas salas de Pandolfo Pandolfini (sic) en Legnaia por mano de Andreino, con Sybilas y hombres famosos florentinos".

Los frescos hoy día se encuentran en el Cenáculo de Santa Apolonia, Florencia.

3 Antes de 1442 Andrea se encontraba en Venecia donde pintó los frescos de la Capilla de San Zacarías en la iglesia de San Tarasio. Venecia había atraído siempre a los artistas florentinos; Paolo Uccello había estado entre 1425 y 1435. En 1434 Fra Filippo estaba en Padua y casi seguro había llegado hasta Venecia. Pero la primera vez que los venecianos pudieron observar bien la pintura florentina fue en la capilla de San Tarasio.

4 La complicada perspectiva arquitectónica no es usada como simple aplicación de la perspectiva geométrica sino que anima al ambiente con su ilusionismo especial y consigue intensificar la evidencia de las figuras. Este dominio de la imitación arquitectónica tal vez se explique pensando que Andrea también actuó como arquitecto en Villa Legnaia. Como dice Mario Salmi es muy posible que fuese él quien transformó la Logia en sala y agregó detalles, ventanas y marcos. (en: *Andrea del Castagno*, Istituto Agostini, pág. 26).

luego de una primera sensación, ácida y estática, se transforma, y las pinturas de estatuas inmóviles se convierten en seres, que nos rodean plenos de movimiento y de vida. Los nichos, separados por pilastras de neta inspiración clásica, alternan sus fondos de pórpidos rojos y verdes. Por encima de ellos se extiende un complicado cornisón con motivo de palmas. En el registro superior, un friso ornamentado con *putti regifestoni* que juegan en que Andrea del Castagno era un atento estudioso de las formas clásicas. Los *putti* (lám. 3), esos pequeños desnudos típicamente renacentistas —pintre los escudos de las familias Pandolfini y Capponi. El conjunto demuestra tados posiblemente con la ayuda de colaboradores— se acercan mucho a la obra de Mantegna y Donatello, activos representantes de aquel humanismo arqueológico del que nos habla André Chastel⁵. La elección de los personajes también nos revela una mentalidad humanística: este breve ciclo no nos presenta figuraciones medievales como se veía en los pintores góticos⁶. Aquí se evocan los grandes florentinos con un orgullo que está muy de acuerdo con esa idea humanística que se había afirmado en la invectiva de Coluccio Salutati⁷, contra el vicentino Antonio Luschi. La serie de personajes se iniciaba en uno de los lados menores de la sala, que era de forma rectangular. Sobre la puerta de acceso figura, dentro de una luneta, la Virgen con el Niño; por encima de la luneta dos ángeles abren un baldaquino. A los lados de la Virgen se encuentran Adán y Eva (lám. 3). Los tres personajes están incluidos dentro de tres espacios cúbicos perfectamente logrados, gracias a la perspectiva del techo y de los muros. Maestría en la ciencia de la perspectiva, que Andrea perfeccionará en la *Ultima Cena* del cenáculo de Santa Apollonia (lám. 4).

Adán ha desaparecido casi completamente. Eva, indicada con la inscripción: EVA OM(NIBUS) MATER SUASIONE SUA GENUS PERE(N)

5 Según Andrés Chastel es necesario localizar y distinguir diversos aspectos en el humanismo: el epigráfico o arqueológico, que se desarrolla sobre todo en Italia septentrional, con centro en Padua —pensemos en la obra de Mantegna—; el filológico y filosófico en Florencia, y el matemático en Urbino —sirva como ejemplo el cuadro de una Ciudad ideal, atribuido al Laurana.

Chastel, André, *El Renacimiento meridional, Italia, 1460-1500*. Aguilar, 1961, pág. 41

6 Como los de la casa de Giovanni Bicci dei Medici en Florencia, los de la casa Vitalini que Paolo Uccello pintara en Padua, los más tardíos —1424— del hall de los gigantes del Palacio Trinci de Foligno, obra de un pintor umbro. Los hombres famosos de Domenico di Bartolo en el Palacio Público de Siena. O los del patio de la casa de di Marco Dantini, en Prato. En Florencia esta representación continúa en el 1500, los retratados en casa del Nero, los cuadros de casa Torrigiani. Con respecto a las mujeres famosas que figuran también en relación con las *De claris mulieribus* de Boccaccio (conocidas a través de la vulgarización de la obra del maestro, por Donato da Casentino) Bocchi y Cinelli recuerdan que en un “palco” en la casa Acciaiofi había más de treinta retratos de mujeres florentinas, posiblemente anónimas y sin interés iconográfico.

7 Lino Coluccio di Piero Salutati (1331-1406) es representante de esa generación que recoge la herencia espiritual de Petrarca y Boccaccio y se sitúa entre el humanismo naciente y el gran humanismo del siglo XV.

Canciller desde 1375, es el primer teorizador de la alta clase media florentina. Estaba deseoso de justificar y alentar la participación de la clase media en la vida pública.

NAT (MALIS) ⁸, se destaca sobre un fondo rojo. Dada su posición dentro del nicho rectangular, asume una evidencia estatuaría que es reforzada por las sombras y la calidad plástica de la cabeza y de la mano. Está vestida con una piel y una corta túnica, lo que es una novedad con respecto a la iconografía tradicional que la representaba desnuda.

Sobre el muro más amplio, que posiblemente enfrentaba a un gran ventanal, se alineaban seis hombres y tres mujeres famosos: Condottiere, mujeres relacionadas con la civilización antigua, literatos, correspondientes a los tres arcos del pórtico del lado opuesto. Todos los personajes están íntimamente unidos entre sí (sea por ser contemporáneos, por la posición o idea que mantienen, o por lo que representan).

En primer lugar vemos a Filippo Scolari (DOMINUS PHILIPPUS HIPANUS DESCOLARIS RELATOR VICTORIE THEUCROS) de la familia Buondelmonti, apodado Pippo Spano por el pueblo florentino. Al crear esta figura imponente y plena de fuerza, Andrea recordó las formas de Masaccio y de Donatello (lám. 5a). Efectivamente: las masas, casi marmóreas, están como esculpidas con la luz, de la misma manera como había hecho el pintor del Carmine en toda su obra. Si volvemos a observar a Pippo Spano, vemos cómo, dentro del nicho, su cuerpo modifica el espacio con un movimiento de sus brazos y piernas en direcciones opuestas, como el San Jorge de Donatello en el nicho de Or'San Michele.

Su actitud, su expresión, su cabello y sus ojos, como los del San Jorge, son la personificación de la audacia caballeresca, del espíritu juvenil aventurero y heroico, que era el ideal de la época. Así se reflejaba el modo de vida de Pippo Spano, quien había sido activo hombre de guerra, consejero del Emperador Segismundo e importante funcionario en la corte de Hungría. Vestido con armadura, símbolo de la caballería, tiene en sus manos una espada curva, atributo de la vida militar.

Observamos a continuación a Farinata degli Uberti (DOMINUS FARINATA D'UBERTIS SUE PATRIE LIBERATOR), importante personaje del que había hablado largamente Dante. En el Canto X del Infierno ⁸, cuando Dante y Virgilio atraviesan un camino estrecho, bordeado de

⁸ "¡Oh, toscano, que por la Ciudad del Fuego vas, vivo y hablando bellamente, detente, por favor, en este lugar! Tu modo de hablar me dice que tú has nacido en aquella ciudad, para la cual, quizá, fui yo excesivamente molesto". Súbitamente salieron estos sonidos de uno de los féretros, lo que hizo que yo, temeroso, me aproximara a mi guía. Y él me dijo: "¡Vuélvete! ¿Qué haces? He ahí a Farinata, que se ha incorporado, puedes verlo, de la cintura para arriba". Yo ya había fijado mi mirada en la suya, y él irguió su pecho y su frente, como si despreciara grandemente el infierno. Y las manos prontas y enérgicas de mi guía me empujaron tras las sepulturas hacia él, mientras me decía: "Que tus palabras sean breves". Cuando estuve al pie de su tumba, me observó un poco, y luego, casi deseosamente, me preguntó: "¿Quiénes fueron tus mayores?" Deseoso de obedecer todo le dije sin ocultar nada, y entonces levantando un poco las cejas díjome: "¡Fieros adversarios fueron de mí, de mis antepasados, y de mi partido, por lo que tuve que desterrarlos por dos veces". "Si fueron desterrados, también volvieron a entrar, le contesté, tanto la primera como la segunda vez; pero los vuestros no aprendieron bien estas artes". (...) "Sí, continuó su interrumpido discurso, no han aprendido bien estas artes, ello me atormenta aún más que este lecho..."

ataúdes, Farinata degli Uberti se levanta del suyo, atraído por el acento toscano de Dante. Le pregunta por su linaje y familia y, al saber que es güelfo, dice orgulloso que él había echado dos veces de Florencia a los de ese partido. Imperturbable ante su desgracia, su única preocupación sigue siendo Florencia y el partido gibelino. En Villa Legnaia, como en la Divina Comedia, Farinata se perfila seguro y grandioso. El movimiento paralelo de la espada y la pierna izquierda dilatan su figura esculpida con un constructivo claroscuro, que también modela el rostro ancho de facciones vigorosas (lám. 5b).

El último personaje de esta trilogía es Niccolo Acciajuoli. Según la descripción de su contemporáneo, el escritor Filippo Villani, era de estatura mediana, pecho amplio, cara agradable y rasgos viriles; poseía una conversación agradable y tenía muy desarrollada sensibilidad artística. Este cortesano del Rey de Nápoles, que sus amigos Petrarca y Boccaccio comparaban con Ulises y Eneas, simboliza un poco al hombre florentino, exportador constante de la cultura de su patria⁹.

El retrato de Niccolo (lám. 6a) nos llama la atención por el realismo acentuado del rostro, gusto humanista que se irá intensificando, cada vez más, en la obra de Andrea del Castagno, como se puede ver en el *San Jerónimo* que, más tarde, pintó en la iglesia de la Santissima Annunziata (lám. 7).

De muy diferente manera Andrea encara a los personajes femeninos: en las mujeres famosas de este teatro humanístico toda referencia fisionómica da lugar a una abstracción clásica. Las tres heroínas; la Sibila Cumana, Esther y Tomyris, aparecen tocadas con coronas, símbolo de la victoria y del arte de la guerra, en que tanto se habían destacado las dos últimas.

La Sibila Cumana encabeza esta trilogía femenina. En muchos detalles es comparable a Pippo Spano: la determinación de la pose, la fuerza de la expresión, la gracia de la línea que adelanta al linealismo de la pintura del segundo quattrocento (lám. 6b). El cuerpo joven de la Sibila¹⁰ se alza con determinación, la pierna adelantada, el brazo fuerte. La mano con el dedo alzado¹¹ simboliza la obstinación en mantener su opinión. El libro, sostenido por el brazo derecho, pertenece, como siempre, a un personaje célebre por sus conocimientos¹².

9 MAGNUS THETRARCHA D'ACCIAROLIS NEAPOLITA (NI) REGNI DISPENSATO (18). En 1331 es enviado a Nápoles para representar la sociedad comercial paterna. Deseoso de hacer fortuna entró al servicio de la cuñada del rey Roberto, la princesa de Taranto. Con misiones viajó a Grecia y Hungría; llegó a Mayordomo Mayor del Rey.

Esta tendencia emigratoria de los grandes valores florentinos, que en un principio sirvió para atraer personalidades al seno de Toscana, provocará a fin de siglo la disgregación y el debilitamiento de su haber cultural.

10 Como todas las sibilas, salvo la Frigia, que vaticina anciana, y la Helepostina, a los cincuenta años, la cumana es joven, se le atribuyen diez y ocho años.

11 Como señala Ripa al hablar de la Arrogancia. En *Iconologia ovvero descrittione d'imagini*, Tozzi, Padova, 1611, pág. 30.

12 Esto en lugar del atributo más común, una especie de pan oblongo, tal vez una conchilla llamada útero de virgen, o un objeto para lavar al niño recién nacido.

En el pensamiento del primer Renacimiento, que quería que la filosofía clásica se acomodase a los principios cristianos, las sibilas relacionaban el mundo greco-romano con la era cristiana. Así, "*Mientras los profetas anunciaban el Mesías a los judíos, las Sibilas prometían el Salvador a los paganos*"¹³ previendo cada una un acontecimiento diverso. En el nicho que contiene a la Sibila Cumana, hay una inscripción que dice: CUMA () OVE PROPHETAVIT ADVENTUM (18). Andrea del Castagno se ciñó, por tanto, a la iconografía renacentista, según la cual la Cumana había vaticinado la Natividad de Cristo, rechazando de esta manera la opinión medieval, que la relacionaba con el Juicio Final.

Los Florentinos tenían especial admiración por los libertadores: David era símbolo de la ciudad, Judith se representaba continuamente. Esto explica que Andrea haya colocado a Esther, heroína nacional del pueblo judío, en el centro de la Sala Pandolfini. Cuando el rey Asuero, rey de los persas Artaxerxes I, el Xerxes de los griegos, que reinaba en Susa en el siglo V a. C. repudió a su esposa Vasthi, tomó en matrimonio a la joven Esther. Instigado por el gran visir Aman, Asuero había condenado al pueblo judío sin saber que su mujer pertenecía a esta raza. Esther, ayudada por su primo y tutor Mardoqueo, se presentó ante el rey para interceder por su pueblo, a pesar de que este atrevimiento estaba penado con la pena de muerte. El rey recibió a su mujer, la coronó reina, perdonó al pueblo judío, y castigó a Amán. Como señala Reau¹⁴, Esther era para los judíos, como Judith, una heroína nacional, una liberadora. El punto de vista cristiano es diferente: Esther, la Estrella de la Persia, es una de las prefiguraciones de Stella Maris: anuncia la Virgen coronada y mediadora. Su coronación por Asuero es la imagen de la coronación de la Virgen, su intercesión ante el rey, el emblema de la intervención de María ante su Divino Hijo, en el día del Juicio: ella había obtenido la gracia de los judíos, María del género humano (lám. 8).

Asimilada a la Virgen, Esther se convierte, en consecuencia, en la imagen de la Iglesia. Asuero, casándose con ella, evoca en el espíritu de algunos teólogos a Cristo, *Sponsus Ecclesiae*. Enfrentando, casi, a Esther, Tomyris —(—) RA VINDICAVIT SE DE FILIO ET PATRIAM LIBERAVIT SUAM— (18), cierra esta trilogía. La reina de los Masagetas alza sus ropas con gesto digno de un camafeo romano (lám. 9a). La combativa reina de Escitia¹⁵, vencedora de Ciro, dominadora de pueblos indómitos, traduce su personalidad en la pose y las vestimentas que la cubren. Bajo la finísima túnica, se adivina la armadura de guerrera.

A continuación se nos presentan los tres pilares del humanismo, las "tre corone fiorentine": Dante, Petrarca y Boccaccio. En ellos Andrea trata de expresar y copiar la realidad, pero sus poses no escapan a lo convencional.

¹³ En Male, F., *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, 5 ed., 1923, pág. 339. Citado en Réau, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, Presses Universitaires de France, París, T. II, pág. 420.

¹⁴ Réau, *Op. cit.*, pág. 336.

¹⁵ Para los antiguos, Escitia estaba formada por los pueblos del N. E. de Europa y N. O. de Asia.

El primero que aparece es Dante, DANTE D'ALGIERIS FLORENTINI (18). Es significativo que sea ejemplo de vida literaria el primer creador de personajes, el autor de una obra imitadora de la realidad ¹⁶, la *Divina Comedia*, uno de los poemas didácticos más típicos de Florencia, adoptado primero por la clase media y luego por la Iglesia y el gobierno, que en un principio se habían opuesto a su difusión (lám. 10a).

Como tantas otras veces en la historia del arte, también en Villa Legnaia Petrarca, DOMINUS FRANCISCHUS PETRARCHA (18), repite el tipo calmo y canónico de Dante, a quien mira y parece estar hablando ¹⁷ (lám. 10b). Como tantos otros florentinos, Petrarca no vivió en Florencia ni en su territorio (estudió en Provenza y se perfeccionó en Bologna). A pesar de esto, los florentinos lo consideraban como uno de los suyos. En realidad, su obra sería inconcebible sin la existencia de una burguesía urbana como la de Florencia. Como "intelectual libre", Petrarca vivía lejos de las ciudades pero se mantenía muy unido a la aristocracia y a las cortes. Con esta actitud adelantaba la mentalidad aristocrática de los Medici. Soñaba con la unidad de Italia y fue uno de los primeros en justificar el nacionalismo italiano y muchos de los principios de la clase media. En cuanto al problema moral, pensaba que se podía encontrar una continuidad histórica entre clasicismo y cristianismo. Petrarca fundó con sus amistades una escuela donde Boccaccio brillaba con su elocuencia. Parece que Andrea del Castagno hubiese tenido presente la amistad de Petrarca con el hombre de Certaldo, fundamental para la historia de las letras italianas, al colocar a Boccaccio para cerrar la trilogía de literatos (lám. 9b).

DOMINUS IOHANNES BOCCACCIO (18), desde muy joven había mantenido un culto profundo por Dante. A su vez estaba íntimamente vinculado a otro hombre de Villa Legnaia, Niccolò Acciajuoli, que, durante mucho tiempo, lo tuvo a su lado en Nápoles. Boccaccio se nos presenta con una pose más coherente, aunque un poco convencional y retórica, sosteniendo entre sus manos su obra cumbre, el *Decameron*. Es interesante que sea justamente esta obra la primera que fijó desde la antigüedad cierto estilo, según el cual la narración de sucesos reales de la vida diaria puede darnos momen-

16 Lo representa vestido de rojo como era costumbre. Posiblemente Andrea del Castagno se basa en un retrato que Domenico di Michelino hiciera en el Duomo. Domenico, a su vez, había seguido a Baldovinetti, quien había copiado un fresco de Taddeo Gaddi de la iglesia de Santa Croce (hoy destruido).

17 Esta disposición de las figuras que se corresponden dos a dos, sigue un esquema medieval visible en la primera mitad del *quattrocento* en Florencia, en los Santos de los vitrales de las tribunas de Santa María del Fiore, o en los profetas de las puertas de bronce de Donatello para la sacristía vieja de San Lorenzo.

En los *cassoni* los humanistas aparecen retratados en forma gótica. Un cuadro de Giovanni dal Ponte conservado en el Museo Fogg de la Universidad de Harvard, nos presenta a Dante y Petrarca como si estuviesen dialogando. Generalmente Petrarca es representado en forma más elegante y cortesana que Dante o Boccaccio. Esta interpretación ya se nota en el *cassone* más antiguo dedicado a la ilustración de su obra (*El triunfo de la fama*, c. 1400, Munich, Col. Fogg).

18 Inscripciones trazadas bajo los nichos que encierran a cada una de las figuras representadas en el ciclo,

tos de entretenimiento culto. Con Boccaccio, que desarrolla una vida muy activa en Florencia, se inicia la serie de humanistas "*residentes*" que necesariamente sustentaban opiniones más burguesas que Petrarca, y tendían a la vulgarización del saber, cosa que, sin ser humanista, trata de hacer Andrea con su obra.

Las figuras no terminan aquí: frente a Adán y Eva, y la Virgen con el Niño, debía haber, como informa el Codice Petrei, un Crucifijo con María y San Juan. Queda claro, pues, que en Villa Legnaia, se representaban los dos mundos que el humanista trataba de conciliar: el religioso y el humanístico cultural. Abriendo el ciclo se representaba el pecado original y la intercesora de los hombres, cerrándolo el Redentor, en el centro; con los ejemplos de vida, se celebraban las actividades humanas, o más aún, la glorificación de Florencia a través de sus ciudadanos.



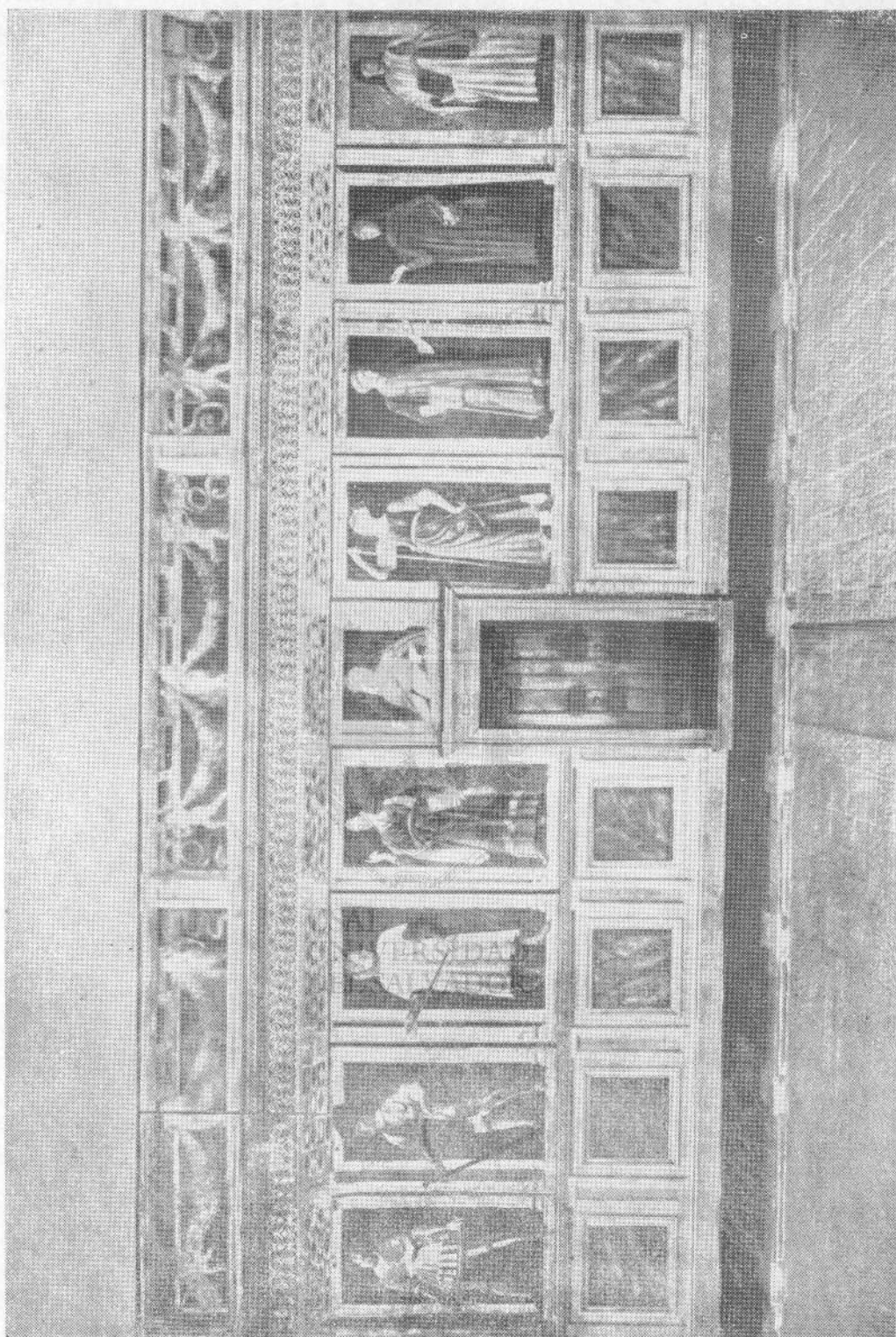
USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR

BIBLIOGRAFIA

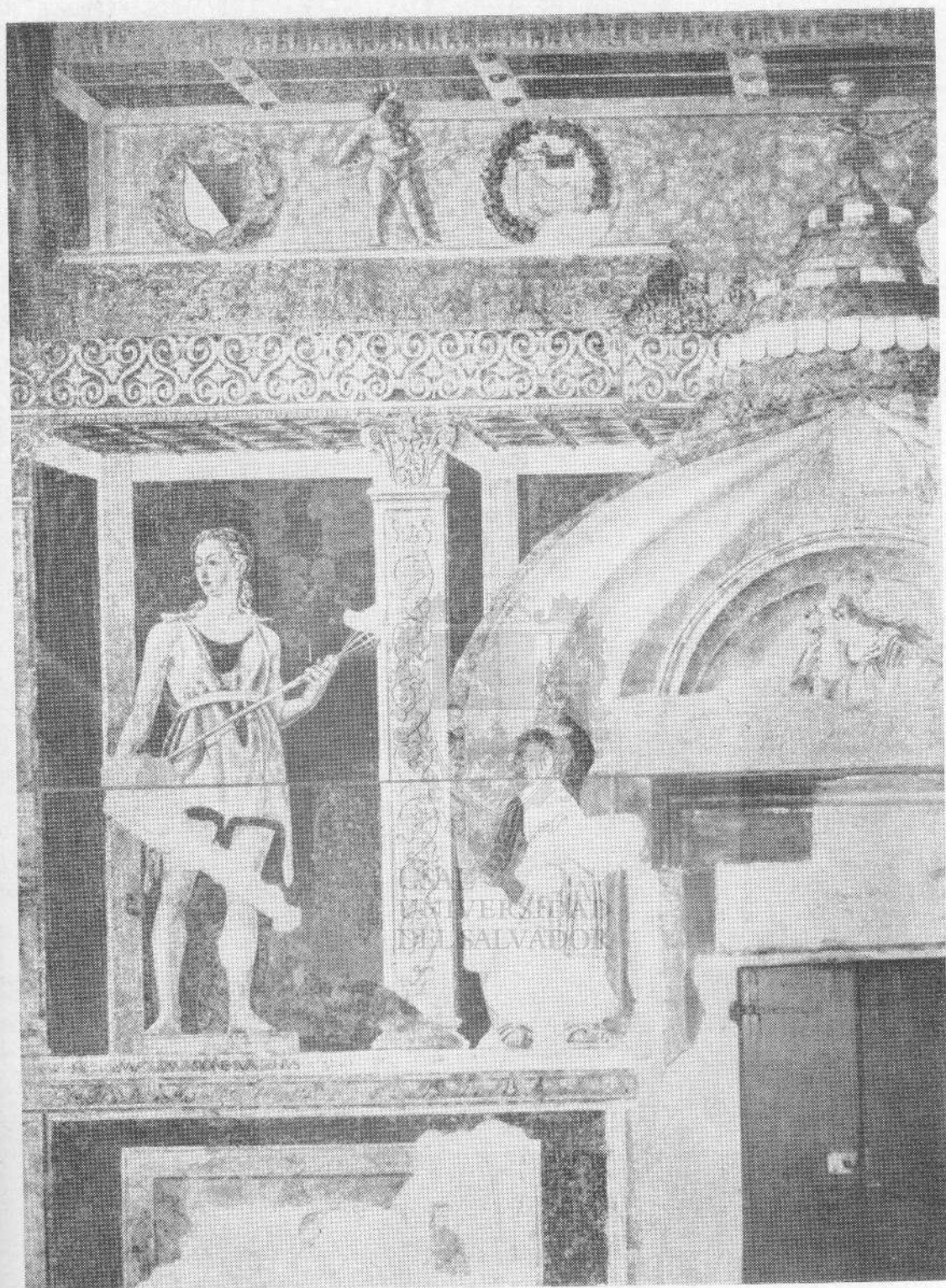
- 1510 — Albertini, Francisco: *"Memoriale di molte statue e pitture della città di Firenze"*. Firenze, 1863.
- 1516 — 1530 — Billi, Antonio: *"Il libro di Antonio Billi"*. Due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze.
- 1537 — 1542 — *"Il Codice dell'Anonimo Gaddiano"*. Ed. Cellini, Firenze, 1893.
- 1550 — Vasari, Giorgio: *"Le vite de più eccellenti pittori, scultori ed architettori - Anotazioni"*. Gaetano Milanese. Ed. Sansoni, Firenze, 1878.
- 1611 — Ripa, Cesare: *"Iconologia ovvero descrizione d'imagini"*. Tozzi, Padova.
- 1647 — Cartari Reggiano, Vincenzo: *"Imagini delli dei degl'antichi - Tomasini"*. Venetia, 1647.
- 1881 — Marcotti, G.: *"Un mercante fiorentino e la sua famiglia nel secolo XV"*. Rucellai, Giovanni. Lo zibaldoni. Firenze.
- 1892 — Crowe y Cavalcaselle: *"Storia della pittura in Italia"*. Vol. V. Firenze. Sucessori Le Monnier.
- 1905 — Horne, Herbert: *"Andrea del Castagno, his earlier life"*, en *"The Burlington Magazine"*. N° XXV, Volume VII, London, April.
- 1894 — 1907 — Berenson, B.: *"I pittori Italiani del Rinascimento"*. Sansoni, Firenze, 1957.
- 1907 — Carocci, Guido: *"Gli affreschi di Andrea del Castagno nella Villa Pandolfini"*, en *"Bollettino d'arte"*, pág. 1, fasc. VIII. Agosto.
Carocci, G., en *"Arte e Storia - Frammenti di affreschi di Andrea del Castagno"*.
Rosadi, G.: *"Di Andrea del Castagno, pittore"*. Estratto della Nazione del 11 settembre.
- 1911 — *"Scoperta dell'affreschi di Legnaia"*, in *"Bollettino d'arte"*.
Venturi, A.: *"Storia dell'arte italiana"*. T. VII, Parte I. Ed. Hoepli, Milano.
- 1913 — Cagnola, G.: *Rassegna d'Arte - Il Davide di Andrea del Castagno*.
- 1929 — *"Della data di nascita di Andrea del Castagno"*, in *"Rivista d'arte"*. Poggi. G.
- 1935 — Ragghianti, L.: *"Andrea del Castagno"*, en *"Critica d'arte"*.
- 1943 — Richter, G.: *"Andrea del Castagno"*. The University of Chicago Press.
- 1953 — Olschi, L.: *"L'Italia e il suo genio"*. Mondadori.
- 1955 — Fergunson, George: *"Signos y simbolos en el arte cristiano"*. Emecé, Buenos Aires, 1955.
- 1956 — Réau, Louis: *"Iconographie de l'art chrétien"*. Presses Universitaires de France. Paris, T. II.
- 1957 — Fortuna, A.: *"Andrea del Castagno"*. Ed. Olschki, Firenze.
Laffont - Bompiani: *"Dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays"*. Paris.
- 1958 — Walker, J.: *"National Gallery of art - Retrato de un hombre"*.
Tervarent, Guy de: *"Attributs et symboles dans l'art profane (1450-1600)"*. E. Droz, Geneve.
- 1961 — Salmi, Mario: *"Andrea del Castagno - Istituto Agostini"*. Novara.
- 1963 — Antal, Frederick: *"El mundo florentino y su ambiente social"*. Guadarrama, Madrid.
"Nuovo dizionario biografico degli italiani". Treccani, Roma. T. I.
- 1965 — Chastel, A.: *"El Renacimiento meridional - Italia 1460-1500"*. Ed. Aguilar.



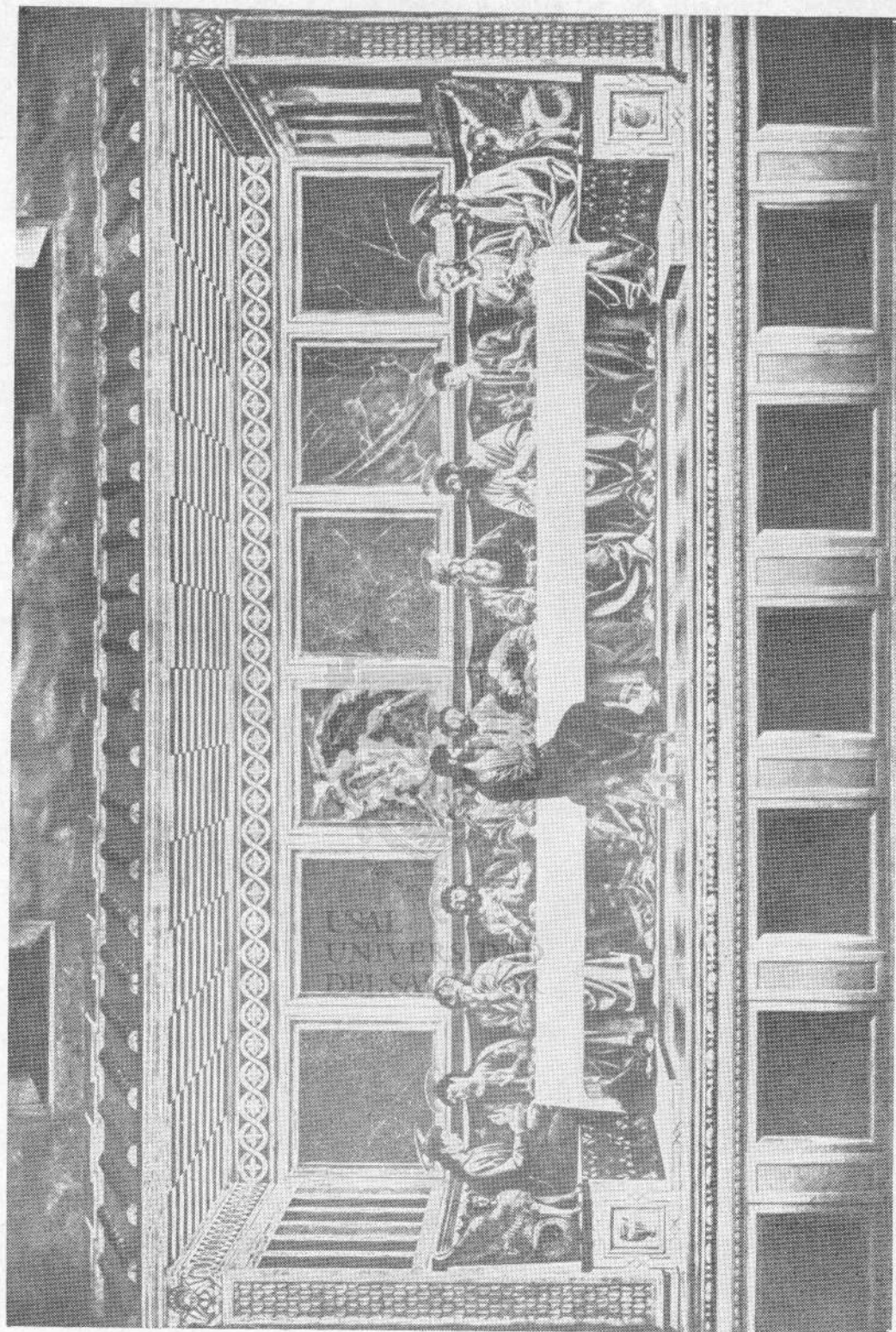
NICOLA DA TOLENTINO
Sta. Ma. dei Fiori (Florence)



HOMBRES Y MUJERES ILUSTRES — Villa dei Carducci - Legnaia
Museo del Cenáculo de Sant'Apollonia (Florencia)



EVA, UN ANGEL Y LA VIRGEN CON EL NIÑO
Villa Legnaia (Florence)



LA ULTIMA CENA
Cenacolo de Sant'Apollonia (Florenzia)



FARINATA DEGLI UBERTI Y PIPPO SPANO
(detalle de la fig. 2)

UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR



NICCOLO ACCIAIOLI Y SIBILLA CUMANA
(detalle de la fig. 2)

USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR



LA TRINIDAD Y SAN JERONIMO
Iglesia de la Annunziata (Florencia)



REINA ESTHER

Villa Legnaia (Florencia)

USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR



BOCCACCIO — REINA TOMIRI
(detalle de la fig. 2)

USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR



DANTE — PETRARCA

(detalle de la fig. 2)

USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR